

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

ata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought to you

provided by Università degli Studi di Napoli L'Orientale

## LECTURA DANTIS 2002-2009

*Dolce color d'oriental zaffiro*  
(*Purg.* I 13)

omaggio a Vincenzo Placella  
per i suoi settanta anni

*A cura di*  
ANNA CERBO  
*con la collaborazione di*  
MARIANGELA SEMOLA

Tomo I  
2002-2003



NAPOLI 2011

*Lectura Dantis 2002-2009*  
*omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*

Opera realizzata con il contributo del  
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa  
e con i Fondi di Ricerca di Ateneo

© 2011, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ISBN 978-88-95044-90-3

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
[www.unior.it](http://www.unior.it)

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
Edizione 2011

# INDICE GENERALE

## Tomo I

### LECTURA DANTIS 2002-2003

<i>Prefazione</i> del Magnifico Rettore	I
<i>Introduzione</i> di Amneris Roselli	III
<i>Bibliografia</i> di Vincenzo Placella	IX
 <i>Lectura Dantis 2002</i> (a cura di Mariangela Semola)	
VINCENZO PLACELLA, <i>Il canto I dell'Inferno</i>	1
VINCENZO PLACELLA, <i>Il canto II dell'Inferno</i>	37
RICCARDO MAISANO, <i>Il canto III dell'Inferno</i>	73
ANNA CERBO, <i>Lodovico Castelvetro: la Sposizione dei canti I-XXIX dell'Inferno</i>	79
BARTOLOMEO PIRONE, <i>Dante nell'editoria araba</i>	103
ALEKSANDRA ŽABJEK, <i>Dante in Slovenia</i>	129
 <i>Lectura Dantis 2003</i> (a cura di Anna Cerbo)	
VINCENZO JACOMUZZI, <i>La fine del tempo nei cieli di Dante</i>	151
MARIA CICALA, <i>«Donna è gentil nel ciel»: itinerario verso Maria nella Commedia</i>	161
CORRADO CALENDÀ, <i>Il canto IV dell'Inferno</i>	209
RICCARDO MAISANO, <i>Il canto VI dell'Inferno</i>	223
MARIANGELA SEMOLA, <i>«E cortesia fu lui esser villano»: Vincenzio Borghini apologeta di Dante</i>	231
ERMANNINO CARINI, <i>Gli studi danteschi di Antonio Ranieri</i>	255
ALFREDO LUZI, <i>Dante nella poesia di Mario Luzi</i>	283
MARINA ZITO, <i>De Saint-Denys Garneau: motivi medievali e danteschi</i>	291
<i>Indice dei nomi</i>	301

ANNA CERBO

## LODOVICO CASTELVETRO: LA *SPOSIZIONE* DEI CANTI I-XXIX DELL'*INFERNO*

1. La *Sposizione* di Lodovico Castelvetro dell'*Inferno* dantesco fu stesa probabilmente negli ultimi mesi della sua vita, durante l'esilio di Chiavenna, e fu interrotta dalla morte nel febbraio del 1571<sup>1</sup>. È stata pubblicata per la prima volta nel 1886, «in Modena coi tipi della Società Tipografica, Antica Tipografia Soliani», ad opera di Giovanni Franciosi che, nel 1881, era venuto a sapere per caso del codice che la conteneva. Si tratta di un codice tutto di pugno di Castelvetro, caratterizzato da lettere fitte e minute: 237 facciate scritte, di cui l'ultima non intera, e 65 bianche, già posseduto da Lodovico Vedriani e poi nell'Archivio del Collegio San Carlo di Modena. Franciosi dice di aver conservato «la grafia del Codice», intervenendo solo a «virgolare e punteggiare accuratamente dove le virgole e i punti erano tralasciati o fuor di posto»<sup>2</sup>.

Il testo della *Sposizione*, pp. 1-410, è preceduto dall'Introduzione di Franciosi, *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, pp. IX-XXXI, datata *Siena, novembre del 1885*, da una tavola di *Correzioni, Sostituzioni e Aggiunte*, dalla riproduzione di due pagine (pag. 1 e pag. 48 del *Cod. Autogr. Castelv.*), ed è seguito da tre Tavole: *Luoghi del Poema, su cui cadono le chiose e le opposizioni più notabili*

---

1 Si tratterebbe di un rifacimento, perché Castelvetro avrebbe commentato quasi tutta la *Commedia*, ma il manoscritto sarebbe stato distrutto in Lione nel 1567, durante il saccheggio della propria abitazione in una sommossa religiosa. Cfr. LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Vita del Castelvetro*, in *Opere varie critiche di L. C. gentiluomo modenese non più stampate*, Lione [ma Milano], Stamperia di Pietro Foppens [ma Stamperia Palatina] 1727, rist. anast., Monaco, Fink 1969, p. 47 («[...] andarono a sacco [...] molti suoi Libri stampati de' migliori che si trovassero, e quel che è peggio, gli Scritti suoi [...]. Vennero meno del pari le *Chiose*, ch'egli aveva fatto alla *Commedia* di Dante, e che tentò poi di rifare, ma senza condurle più oltre del cap. XXIX dell'*Inferno*») e p. 71 («A Dante, da lui altamente stimato, fece di gran carezze, e sopra quasi tutta la sua *Commedia* [...] aveva egli composta una *Sposizione*, che dovette perire col naufragio dell'altre sue letterarie fatiche in Lione»). Si veda anche GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, Modena, Società Tipografica 1781-1786, vol. I., pp. 481 sgg.

2 Cfr. il saggio introduttivo, *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, nota 1, p. IX.

(pp. 411-12); *Varianti proposte o difese dal Castelvetro raffrontate al testo dell'Aldo e alla Volgata* (p. 413); *Autori citati nel testo della Sposizione* (pp. 415-16).

Nel Proemio della *Sposizione* (pp. 1-3) Castelvetro si sofferma sul nome di «Comedia» che Dante assegna al poema in due luoghi (*Inf.* XVI, v. 127 e *Inf.* XXI, v. 1), ricordando che anche Giovanni Villani lo nomina così (*Istorie fiorentine*, lib. IX, cap. 135). Per il critico modenese, non soddisfatto delle catalogazioni correnti, il poema dantesco non è e non può essere una vera «comedia, non essendo poesia rappresentativa, né terminata nello spazio d'un giro del sole sopra la terra», piuttosto è poesia «narrativa o epopeica». Né, per lui, valgono le ragioni che danno altri espositori, che cioè l'abbia così nominata per il fine lieto, se Dante stesso ha chiamato «tragedia» l'*Eneide* che pure ha «il principio e 'l fine lieto, essendo Enea alla fine vittorioso e per poco signore d'Italia». Pertanto Castelvetro ricerca altre ragioni («altri rispetti») e ne trova due: una ragione sarebbe il fatto che il poema contiene «molte ed acerbe riprensioni», e la riprensione è una proprietà specifica della commedia, specialmente dell'antica commedia; l'altra ragione dovrebbe essere stata la modestia, ovvero l'umiltà dell'Autore, per dimostrare che la sua poesia fosse da meno delle opere latine, specialmente dell'*Eneide*. E, forse, questo «rispetto», più degli altri, avrebbe indotto Dante a chiamare il proprio poema «comedia».

Castelvetro cerca anche di dare una spiegazione dell'altro nome, «poema sacro», che Dante dà alla sua opera: «perché contiene materia cristiana, e non pagana, in guisa che *sacro*, aggiunto, distingue questo poema dagli altri poemi degli altri poeti, li quali tutti sentono del paganesimo». Il tema della *fabula* è il racconto «d'una visione estatica, o sogno, che avvenne a Dante, o s'imaginò come se gli fosse avvenuto»<sup>3</sup>; l'allegoria, ovvero il significato subletterale è la «conversione di Dante dal mondo a Dio, o mutamento di vita mondana a spirituale»<sup>4</sup>. Egli procede cauto con l'esegesi allegorica, privilegiando l'«intendimento» ovvero la comprensione immediata. Considera la divisione del poema in tre parti principali – secondo le tre differenti materie –, a ciascuna delle quali Dante ha dato il nome di «canzone» (*Inf.* XX, v. 2) o «cantica» (*Purg.* XXXIII, v. 129), e infine la divisione delle tre parti principali in particelle minori, che l'Autore chiama «canti» in quattro luoghi (*Inf.* XX, v. 2, XXXIII, v. 90; *Par.* V, vv. 16 e 140). E ricorda che Giovanni Villani appella i «canti» «capitoli», forse impropriamente, «essendo il capitolo comune alle particelle del

<sup>3</sup> Cfr. Canto primo, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*

verso e della prosa, là dove il canto è proprio del verso»<sup>5</sup>. In ultimo ricorda «la catena de' versi», la terza rima che non era stata mai usata prima di Dante, e molto «convenevole» alla narrazione<sup>6</sup>.

2. Nell'Introduzione all'edizione della *Sposizione* Giovanni Franciosi, esprimendo il proprio giudizio su Castelvetro esegeta di Dante, scrive che «la ricca natura di critico e d'investigatore paziente esce molto bene scolpita dal Commento», sebbene nella «forma meno eletta e serena»<sup>7</sup>, alludendo all'impegno polemico delle opere mature. Sono state attribuite al letterato modenese, e con molta probabilità sono sue, pure le chiose dell'*Inferno* nei margini di un incunabolo della *Commedia* corredata dal commento di Cristoforo Landino (stampato a Venezia nel 1497), un esemplare presso la Biblioteca estense di Modena, α K 1 13, e pare che queste postille, studiate da Melzi<sup>8</sup> e recentemente da Claudia Rossignoli<sup>9</sup>, siano anteriori alla *Sposizione*.

Franciosi individua nella *Sposizione*, come del resto in ogni libro di Castelvetro, «volontà risoluta di cercare e sviscerare le cose per ogni verso, acume di analisi e tranquillità di osservazione», «erudizione parca e squisita, abito di raffrontare l'Autore con se stesso»; ma soprattutto «sottigliezza cavillosa», «soverchia fidanza nel proprio giudizio», «rabbia del mordere», «asprezza di modi»<sup>10</sup> già notata da Torquato Tasso nella lettera a Luca Scalabrino, e da Muratori nella *Vita di Castelvetro*<sup>11</sup>.

Riccardo Scrivano, Ezio Raimondi e, più recentemente, Lina Bolzoni<sup>12</sup> hanno condiviso l'«acume analitico» e la «riflessione

5 Proemio, p. 3. Nell'edizione a cura di Federico Sanguineti, che si fonda sul ms. Urbinate 366, della metà del Trecento, viene chiamato *Capitulum* ogni singolo canto.

6 Di siffatta convenienza aveva parlato nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, I, 9.

7 Introduzione, p. IX.

8 ROBERT C. MELZI, *Castelvetro's Annotations to the 'Inferno'. A New Perspective in Sixteenth Century Criticism*, Mouton, The Hague 1966.

9 CLAUDIA ROSSIGNOLI, *Una possibile fonte di Castelvetro: le postille dell'incunabolo α K 1 13 della Biblioteca estense di Modena*, «Rivista di Studi danteschi», III, 2 (2003), pp. 351-380. La studiosa si è pure occupata della *Sposizione*: cfr. il saggio «Dar materia di ragionamento». Strategie interpretative della «Sposizione», in *Lodovico Castelvetro*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni 2007, pp. 91-114.

10 Introduzione, p. X.

11 Cfr. L. A. MURATORI, *Vita del Castelvetro*, in *Opere varie critiche di L. C. gentiluomo modenese non più stampate*, cit., p. 56. In questo volume (pp. 157-164), MURATORI pubblicò anche *Alcune cosette intorno alla 'Comedia' di Dante*, un altro interessante frammento dell'esegesi dantesca di Castelvetro, contenute in un codice miscellaneo autografo.

12 Cfr. RICCARDO SCRIVANO, *Il razionalismo critico di L. Castelvetro*, «Rassegna della letteratura italiana», LXIII (1959), 2, pp. 258-263; EZIO RAIMONDI, *Gli scrupoli di un filologo: L. Castelvetro e il Petrarca*, «Studi Petrarqueschi», V (1962), pp. 131-210; LINA

paziente», individuati dal Franciosi, che contraddistinguono il lavoro esegetico di Castelvetro. Nei secoli XV e XVI l'interpretazione letterale è poco praticata dai numerosi espositori della *Commedia*<sup>13</sup>; prevale l'interpretazione allegorica. Tra tutti gli espositori Castelvetro si distingue perché si preoccupa dell'esposizione letterale, mirando a svegliare e ad educare lo spirito di investigazione dei moderni, a cogliere il senso o il non senso, la validità o la provvisorietà di un testo. La sua è un'esegesi letterale e filologica del testo, alla ricerca della chiarezza intellettuale e della coerenza dell'opera.

Il metodo è quello di una vera e propria *lectura*, di un commento continuo dei canti dell'*Inferno*. Citando gruppi di versi e facendo seguire un commento ampio e ragionato che ne dichiara il senso (innanzitutto quello letterale), lo studioso chiarisce le supposte contraddizioni e supera col buon senso i luoghi oscuri, aggiunge osservazioni di natura filosofica e morale e annotazioni linguistiche ricorrendo ai dialetti e al latino. L'annotazione sulla proprietà o meno della parola segue o si inserisce nel discorso. Nel suo commento letterario, molto analitico, Castelvetro introduce pure il metodo delle figure, il processo diagrammatico, difeso più volte nella *Poetica* come valido strumento pedagogico per imparare e per memorizzare, vicino in questo al metodo ramista (di Pierre Ramée). Nell'esposizione del canto XXIX (pp. 404-405 dell'edizione Franciosi) inserisce il grafico dantesco con questa motivazione: «Ora, prima che si proceda più avanti, è da far vedere tutta questa distinzione, come in figura, acciò che meglio s'apprenda». Si tratta di una «figura antropologica» delle Malebolge che riassume la mappa testuale della disposizione e la condizione dei dannati<sup>14</sup>, di una tabella schematica

---

BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi 1995, pp. 43-51.

13 Cfr. ALDO VALLONE, *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII*, Lecce, Milella 1966; EMILIO BIGI, *La tradizione esegetica della Commedia nel Cinquecento*, in «Atti del convegno di studi su aspetti e problemi di critica dantesca», Roma, De Luca 1967, pp. 42-45; GIULIANA ANGIOLILLO, *Tradizione e modernità nell'esegesi dantesca del Cinquecento*, in *Se ben m'accorsi (inchieste e verifiche su Dante)*, Napoli, Società Editrice Napoletana 1977, pp. 89-115, già pubblicato in «Misure critiche», a. I (ottobre 1971-gennaio 1972). Si legga pure SALVATORE BATTAGLIA, *Processo a Dante nel Cinquecento*, in *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, parte seconda, Napoli, Liguori 1974, pp. 59-88.

14 Dei dannati puniti nelle dieci bolge alcuni vanno intorno ed alcuni stanno fermi («E così sono cinque maniere di que' che vanno intorno, come sono cinque maniere di que' che stanno fermi»). Questa è la distinzione che si può vedere attraverso la figura: «Degli andanti intorno alcuni voltano il volto a destra, verso il ponte; alcuni parte verso il ponte a sinistra e parte a destra. Degli andanti intorno, alcuni possono vedere, alcuni non si possono vedere. Degli andanti intorno, che non si possono vedere, con alcuni si

dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*, di una sintesi visiva dei rilievi e delle categorie binarie<sup>15</sup>.

Castelvetro non si lascia guidare dal proposito apologetico, ma è impegnato a cercare il bello e il vero, considerando unica legge le parole del Poeta. Con lucida razionalità raffronta Dante con Dante. Si serve dei richiami interni per «dechiare» alcuni punti di non facile esegesi del testo<sup>16</sup>. Riporto qualche esempio dei richiami interni:

1) A proposito del v. 3 di *Inf. I*: «che la diritta via era smarrita», spiega che «la via torta», che conduce nella selva, è «il malo esempio altrui, e specialmente quello de' prelati, di che parla nel canto XVI del purgatorio»:

Ora la via torta, che conduce altrui nella selva, possiamo dire che sia il malo esempio altrui, e specialmente quello de' prelati, di che parla nel canto XVI del purgatorio: *Perché la gente che sua guida vede / pure a quel ben ferir, ond'ella è ghiotta; / di quel si pasce, e più oltre non chiede. / Ben puoi veder che la mala condotta / è la cagion, che il mondo ha fatto reo* etc.<sup>17</sup>.

2) A proposito del v. 82 di *Inf. I*: «O degli altri poeti onore e lume», dopo una prima esposizione del significato letterale («[...] tanto è il valore di Virgilio in poesia che gli altri poeti per suo rispetto ed esser congiunti con lui di studio sono onorati»), aggiunge un'altra chiosa suggeritagli da *Purg. XI*:

[...] O si può ancora dire che Virgilio sia onore e lume de' poeti, cioè quelli che tra poeti abbia per l'eccellenza occupato tutto

---

può favellare di lontano, con alcuni non si può favellare di lontano. Di coloro che stanno fermi, alcuni si possono vedere di lontano, e si può favellare con loro; alcuni non si possono vedere di lontano, né si può favellare con loro». Castelvetro individua anche i quattro luoghi dai quali Dante ha potuto vedere i puniti nelle bolge oppure ha potuto parlare con loro: la ripa più alta, il ponte, la ripa più bassa e il fondo della bolgia, individuando delle «sconvenevolezze» che aristotelicamente giustifica come necessarie alla «costituzione della favola».

15 Su questo aspetto della *Sposizione* si veda lo studio di RAIMONDI, *Il modello e l'esecuzione*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, pp. 7-24; BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, cit.

16 Si tratta di un'intratestualità attiva all'interno delle tre Cantiche, col rinvio continuo ad altre parti dell'opera. Un punto importante, quello dell'intra/intertestualità nel Commento, sul quale ultimamente si è fermato a riflettere CESARE SEGRE nelle pagine *Per una definizione del commento al testo* (in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi 1993).

17 *Sposizione*, p. 6.



l'onore e tutta la chiarezza siccome in simile caso (*Purg.* XI):  
*O dissì lui, non se' tu Oderisi, / l'onor d'Agobio e l'onor di quell'arte*  
 etc.<sup>18</sup>.

3) Ancora nel commento di *Inf.* I, v. 101 «[...] infin che 'l veltro / verrà [...]», scrive senza alcuna incertezza:

Non ha dubbio che egli intende qui di messer Cane della Scala [...] e di questo messer Cane intende ancora nel purgatorio (XX, 10): *Maledetta sie tu antica lupa, / che più che tutte l'altre bestie hai preda, / per la tua fame senza fine cupa! / O ciel, nel cui girar par che si creda / la condizion di qua giù tramutarsi, / quando verrà per cui questa disceda?*<sup>19</sup>.

Molto acute sono le osservazioni sul veltro, al v. 103 («Questi non ciberà terra né peltro»), che si nutrirà di cibo spirituale, dotato di senno (sarà saggio), di amore (sarà caritativo e liberale), di virtù (sarà forte e valente), alludendo a un signore dotato di queste tre qualità, cacciatore dell'avarizia e perciò salute dell'Italia: «un signore italiano e lombardo, poiché sua nazione sarà tra Monte feltro, che è nella Marca d'Ancona, e Feltro che è in Friuli, cioè sua nazione sarà in Verona». Attenta e ragionata è pure l'analisi del v. 17: «e molte genti fe' già viver grame»<sup>20</sup>.

3. Franciosi nota che in alcune parti il Commento somiglia alle annotazioni di Vincenzio Borghini, che si distinguono per il finissimo ingegno; e aggiunge che la somiglianza sarebbe stata maggiore se nel critico modenese ci fossero state maggiore temperanza e maggiore serenità, maggiore conoscenza della lingua volgare. Per lui il Commento di Castelvetro resta comunque «il più sottile, il più severo, il più sostanzioso e fecondo»; è il frutto di una mente abituata al «discorso lucido e serrato»<sup>21</sup>.

Sostiene che è il primo Commento che possa meritare il nome di commento critico, oltre che per i diligenti riscontri interni al testo, proprio per la «dechiaraçione» spesso acuta del senso letterale: per esempio già a proposito del sintagma «nostra vita» o del verso «Tanto è amara che poco è più morte» (parole che non si debbono intendere

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 21.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>20</sup> Cfr. ivi, p. 24.

<sup>21</sup> Cfr. il saggio introduttivo *Di Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, in *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno dantesco*, cit., p. XIII.

dette della selva, ma del ragionamento della selva dove il Poeta-pellegrino aveva tanto patito: ragionare della selva per lui è quasi come sarebbe la morte), e ancora per le note lessicali, per esempio del v. 80 di *Inf.* I: «che spande di parlar sì largo fiume»:

[...] poca lode è il parlar assai, ma gran lode è il parlar assai e bene. E perciò sarebbe stato più lodativo l'aggiunto di chiaro o di dolce che di largo, avendo in sé il fiume e la fonte l'abbondanza e la copia dell'acqua senza il predetto aggiunto di largo<sup>22</sup>.

Degna di attenzione è la chiosa con la quale Castelvetro giustifica la lezione di «moto» invece di «mondo» in *Inf.* II, v. 60, lezione che sarà accolta anche da Pagliaro e da Lanza («O anima cortese mantovana, / di cui la fama ancor nel mondo dura / e durerà quanto il *moto* lontana»)<sup>23</sup>:

*E durerà quanto il moto lontana*; cioè quanto durerà il tempo, non essendo altro il tempo che misura del moto del cielo: intendi adunque quanto il moto del cielo<sup>24</sup>.

Come si vede, Castelvetro è impegnato a individuare la ragione intima dei vocaboli nell'attinenza dell'immagine col pensiero. Cerca ed esige l'intenzione logica nel corpo dell'immagine, il rapporto stretto fra senso e concetto. Così pure nella "dechiarazione" di «dilaccarsi»: «Mostrògli adunque come era grande la fedita, aprendosi il petto. *Dilaccare* è tirare la *lacca*, cioè il solco, che è posto per la fedita, in diversa larghezza; cioè rallargare»<sup>25</sup>. Sempre a proposito di Maometto, al critico modenese sembra «non propriamente detto *storpiato* per tagliato»<sup>26</sup>.

Le stesse esigenze di corrispondenza semantica e figurativa si colgono nell'analisi di molte voci verbali, come «cercare» nel verso 55, «Manto fu, che cercò per terre molte», del canto XX dell'*Inferno* («"Cercò", in questo luogo, non ha l'usato significato di *Quaerere*; perciò che si direbbe cercò molte terre e non per molte terre, senza dire che cosa si cercasse. Ma "cercò" in questo luogo significa andò erran-

---

<sup>22</sup> *Sposizione*, p. 20.

<sup>23</sup> Nelle edizioni di Petrocchi e di Sanguineti si legge: «e durerà quanto il *mondo* lontana».

<sup>24</sup> *Sposizione*, p. 40.

<sup>25</sup> Ivi, p. 378.

<sup>26</sup> *Ibid.*

do e vagabonda per molte terre; ed ha Dante riguardato all'origine di cercò, che viene da *Circumeo* o da *Circuo*, che significa andare attorno ed aggirarsi»<sup>27</sup>; «nicchiarsi» («*Quindi sentimmo gente, che s'innicchia / ne l'altra bolgia*, etc. Sentimmo e dallo sbuffare e dal battersi con le palme gente essere innicchiata nell'altra bolgia; cioè essere riposta, come si ripone una statua in un nicchio, cioè in un luogo cavo. Né so come alcuni vogliano che *Nicchiare* significhi lamentarsi con voce bassa, essendo cosa vie più che manifesta che cosa sia nicchio; e disotto si dirà *Rannicchiarsi a terra*, quasi ficcarsi in terra. Senza che chi *sbuffa col muso* e si batte a palme non si lamenta con voce sommessa»<sup>28</sup>; «ringavagnare» («*E la speranza ringavagna*. "Gavagno" in lingua lombarda significa cesta, canestro. Ringavagnare adunque s'è ricoglier nella cesta di nuovo la cosa gittata, o cadutane fuori; e pare che riguardi alla cesta o al vaso di Pandora, in su i labri del quale o in su l'orlo la speranza, uscitane, si fermò»<sup>29</sup>; «scommettendo» («*Scommettendo*: parola propria significante mettere divisione e nemistà tra le persone congiunte e care»<sup>30</sup>).

L'attenzione di Castelvetro è rivolta in gran parte alla lingua, per capire l'ambito storico entro cui Dante si muove e la sua capacità di rompere con la tradizione: un'indagine linguistica che rimanda sia alle *Giunte alle Prose della volgar lingua* di Bembo sia alla *Correzione al Dialogo delle lingue* di Varchi. Se non gli sfugge l'uso della punteggiatura, la sua analisi si concentra soprattutto sugli aspetti retorici della prima Cantica, sullo studio dei traslati e delle similitudini: il sistema retorico dantesco è sottoposto al vaglio dell'attività razionale. Un significativo esempio del suo intervento linguistico e interpuntivo si trova nella chiusa del canto XVIII:

Taida è la puttana; che rispose  
al drudo suo; quando disse, ho io grazie  
grandi appo te; anzi maravigliose.  
Edizione Aldina

Taïde è, la puttana che rispuose  
al drudo suo quando disse "Ho io grazie  
grandi apo te?": "Anzi maravigliose!"  
*La Commedia secondo l'antica vulgata*,  
a cura di G. Petrocchi, Einaudi, Torino  
1975, p. 76.

Taida è la puttana, che rispose  
al drudo suo, quando disse: ho io grazie  
grandi appo te? Anzi maravigliose.  
Castelvetro, *Sposizione*, p. 236

Taide è, la puttana che rispose  
al drudo suo, quando disse "Ò io grazie  
grandi apo te?": "Anzi maravigliose".  
*Dantis Alagherii Comedia*, a cura di  
F. Sanguineti, Edizioni del Galluzzo,  
Firenze 2001, p. 97.

<sup>27</sup> Ivi, p. 258.

<sup>28</sup> Per Gelli «nicchiarsi» significava «cominciarsi a rammaricarsi pianamente, che fanno le donne gravide, quando incominciano loro le prime doglie». Cfr. ivi, p. 234.

<sup>29</sup> Ivi, p. 309.

<sup>30</sup> Ivi, p. 371.

Buona sembra a Castelvetro la traslazione dantesca del verso «La lena m'era del polmon sì munta» (canto XXIV): «traslazione dal mungere le bestie, tanto che non abbiano più latte nelle poppe. La lena è in luogo del latte, il *polmone* è in luogo delle poppe»<sup>31</sup>. Quando invece la similitudine gli pare scarsa, l'espositore definisce la traslazione «alquanto dura»: accade a proposito dei versi «[...] in che si paga il fio / a que', che scommettendo acquistan carco»<sup>32</sup>. Infine, al severo critico di Modena non sfugge lo sviluppo che Dante fa del traslato, per esempio nel canto XXIX, v. 41:

*Sì, che i suoi conversi. Essendosi detto Chiostra, per la bolgia, che è luogo chiuso, dove abitano i monaci, seguendo la traslazione, si dice, i suoi conversi, cioè i falsari quivi richiusi, che sono come i monaci di questa bolgia, che si domandano ancora conversi, sì come coloro, che dalle cose mondane e secolari si sono convertiti al servizio di Dio e alle cose spirituali [...]*<sup>33</sup>.

Castelvetro è molto attento anche alle similitudini, alla loro proprietà e alla loro costruzione, in particolare al senso della similitudine della madre «che prende il figlio, e fugge, e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura, / tanto, che solo una camiscia vesta», in *Inferno* XXIII, vv. 38-40. La definisce similitudine ben costruita. Qui l'autorevole grammatico congiunge «tanto» con «arresta», e sottolinea il senso assai nobile della carità materna, che vince ogni altro sentimento, persino quello naturale e vivo del pudore<sup>34</sup>. La comparazione degli indovini con coloro che vanno in processione nel mondo terreno supplicando Dio, nel canto XX dell'*Inferno*, vv. 8-10 («E vidi gente per lo vallon tondo / venir, tacendo e lagrimando, al passo / che fanno le letane in questo mondo»), non gli sembra «rispondere molto pienamente, posto che non sia presa se non per dimostrare l'andare piano ed ordinatamente»<sup>35</sup>. «Di maniera» e «forse temeraria», al di fuori dell'uso comune, Castelvetro considera la comparazione che si legge all'inizio del canto XXIII<sup>36</sup>:

---

31 Ivi, p. 311.

32 Cfr. ivi, p. 371.

33 Ivi, p. 401.

34 Ivi, p. 300: «[...] Ma è da dire, per fare cessare ogni difficoltà, che l'ordine è tale: e la madre non s'arresta tanto, che solo una camiscia vesta, avendo più cura del figliuolo che di sé stessa, cioè della sua onestà».

35 Ivi, p. 253. Così Castelvetro spiega il significato di *letane*: «*Letane*, supplicazioni; voce greca posta qui per gli uomini andanti in processione per cagione di supplicare a Dio».

36 Cfr. ivi, p. 295.

Vòlt'era in su la favola d'Isopo  
 lo mio pensier per la presente rissa,  
 dov'el parlò de la rana e del topo;  
 ché più non si pareggia 'mo' e 'issa'  
 che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia  
 principio e fine con la mente fissa.  
*La Commedia secondo l'antica vulgata,*  
 cit., p. 93.

Volto era in su la favola d'Isopo  
 lo mio pensier, per la presente rissa,  
 dov'ei parlò de la rana e del topo:  
 chè più non si parecchia Mo ed Issa,  
 che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia  
 principio e fine con la mente fissa.  
*Castelvetro, Sposizione, p. 294.*

Nella *Sposizione*, dopo una lunga e cavillosa dissertazione in cui, confrontando il testo latino di Esopo e il testo dantesco, rinnega ogni affinità tra la situazione della rana e del topo da una parte e quella di Ciampolo e di Alichino dall'altra:

*Volto era in su la favola d'Isopo; etc.* A me pare, considerando ben fissamente tutta la favola d'Isopo della rana e del topo e tutta la presente rissa del barattiere Navarrese e d'Alichino e di Calcabrina dimoni, non vedere cose, che abbiano meno da fare insieme, e che sieno meno simili tra sé di queste. Perciòché, quanto è alla favola della rana e del topo, la rana fu ingannatrice, e fu ingannatrice sperando ingiustamente con la morte altrui di guadagnare: il topo fu ingannato, e pensando di dovere esser più sicuro si lasciò legare; per lo quale legare e la 'ngannatrice e lo 'ngannato furono fatti preda e cibo d'uccello rapace sopravvegnete a caso; sì che né l'una per lo 'nganno ottenne quello, che desiderava, né l'altro per essere ingannato patì la morte apparecchiategli dalla 'ngannatrice, ma amendue a caso s'avennero a morte non pensata. Ora nella presente rissa il Navarrese non è punto simile al topo, anzi è del tutto dissimile; il quale ingannò i demoni per avere minor pena ed ottenne per inganno quello, che desiderava [...]

Castelvetro dimostra che i due avverbi di tempo usati da Dante non hanno affatto lo stesso significato:

Ora mostri Dante in che consista questa sua parità del MO e d'ISSA in quella favola ed in questa rissa, se può. *Che più non si pareggia Mo ed Issa*, etc. Se si riguarda l'origine di *Mo* e d'*Issa* si troverà che questi due avverbi di tempo non significano appunto quello stesso, né hanno quella piena parità, che crede Dante, tra loro. Ma perché di *Modo* latino, onde, accorciato, è stato preso da' vulgari *Mo*, s'è parlato altrove, qui altro non dico. *Issa* è la voce latina *Ista*, che i Napoletani dicono *Issa*, ed è

pronomi con difetto di sustantivo *Hora*; laonde appresso alcuni popoli d'Italia e specialmente di que' di Valtellina s'usa *Issa* ed *Ista* per ora, *nunc*, sì come ancora si fa appo Dante l'una e l'altra in questo significato. Ma, posto che *Mo* ed *Issa* significassero quello medesimo e nel significato fossero non pure simili o pari, ma quel medesimo, chi usò mai comperazione così fatta per dimostrare e similitudine e parità in due cose, prendendo due voci diverse, che significassero una cosa sola? Sì che questa è una comperazione di maniera così fatta non mai usata, o forse è temeraria<sup>37</sup>.

4. Non possono sfuggire al lettore della *Sposizione*, al di là di certe noterelle ingegnose, le «opposizioni sottili» di Castelvetro agli altri espositori, le quali sollecitano a penetrare nel testo e nell'intimo della parola dantesca. Il riferimento agli antichi commentatori è sempre generale e mai *ad personam*, perché l'intenzione primaria è di denunciare la diffusa abitudine di un'esegesi affrettata e poco chiara, che alimentava dubbi e scontento. Nel commentare i vv. 41-43 di *Inf.* I:

sì ch'a bene sperar m'era cagione  
di quella fiera a la gaetta pelle  
l'ora del tempo e la dolce stagione  
*La Commedia secondo l'antica vulgata*,  
cit., p. 6.

si che a bene sperar m'era cagione  
di quella *fiera* la *gaietta* pelle,  
l'ora del tempo e la dolce stagione.  
Castelvetro, *Sposizione*, p. 13.

il Modenese scrive:

Ora, perché gli spositori spongono altramente questo luogo, che io non fo, dicendo che il tempo di primavera e la mattina gli era cagione a sperar bene la gaietta pelle di quella fiera, cioè a trarre la pelle in segno di vittoria, è da sapere che non espongono dirittamente, sì perché sarebbe strano parlare il dire *sperar bene la pelle*, se non si prendesse *bene* per certamente e non prosperamente, come senza dubbio si prende in questo luogo, sì perché altrove si dice quello, che si dice qui, della speranza che prese per la vaghezza della pelle (*Inf.* XVI, 107).

Ancora una prova di riscontro interno, del ricorso di Castelvetro alle memorie interne al testo<sup>38</sup>, convinto della propria teoria dell'arte e

<sup>37</sup> Ivi, p. 295.

<sup>38</sup> Ivi, p. 14.

della critica come elaborazione intellettuale.

Appellandosi all'esigenza estetica della "convenienza", Castelvetro interviene a correggere l'interpretazione data da altri commentatori del v. 117 di *Inf. I*: «che a la seconda morte ciascun grida»:

Questo verso è stato sposto variamente, né perciò è stato sposto come si conveniva; e, lasciando al presente l'altre sposizioni da parte, dico che questo è il senso. Tu udirai e vedrai i dannati e le pene loro, per le quali in questo mondo ciascun predicatore e non predicatore ha tanto in abominazione ed in orrore lo 'nferno e la dannazione eterna, che è la seconda morte. Quasi dica: per esperienza saprai quanto ragionevolmente è per le scritture e per gli uomini sgridato che altri si guardi dalla seconda morte. [...] ciascuno in questo mondo grida alla seconda morte acciochè altri se ne guardi e la cacci da sé col pentirsi de' suoi peccati. Della morte seconda si parla nel cap. XX dell'*Apocalipsi* per la dannazione eterna<sup>39</sup>.

L'aspetto nuovo della lettura critica di Castelvetro è nella capacità di sollevare – anche se solo in parte le risolve – nuove e argute difficoltà intorno a certi concetti e a taluni versi del poema. Ci si imbatte subito, nel commento, con la dissertazione intorno al v. 18 del canto I dell'*Inferno*: «Che mena dritto altrui per ogni calle»:

Ma come questo sia vero niuno degli spositori lo dimostra, né io per me lo so vedere. Io veggo bene che il sole è necessario a viandanti per la luce ed utile per asciugare il camino e per riconoscere l'ore [...], o ancora in generale se vadano verso oriente, o occidente, o mezzo dì, o settentrione; ma questo non è menare dritto altrui per ogni calle o camino parlando propriamente. Adunque ci converrà restringere queste parole: *Che mena dritto altrui per ogni calle* ed intenderle così, cioè che il sole dimostra altrui e gli fa comprendere dove sia l'oriente, l'occidente, il mezzo dì, e 'l settentrione. Le quali parti del mondo altri non conoscerebbe se non fosse il sole, e non vedesse altre stelle, o non conoscerebbe almeno così chiaramente<sup>40</sup>.

Cavillosa e problematica è ancora l'esposizione dei vv. 76-88 del primo canto, laddove il critico si chiede quale sia il «diletto monte» e suppone che debba essere quello di cui parla Beatrice nel *Purgatorio*

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 27.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 11-12.

(XXX, v. 74), trovando corrispondenze tra i versi citati del primo canto dell'*Inferno* e i versi del *Purgatorio*:

Ma tu perché ritorni a tanta noia?	Guardami ben: ben son Beatrice.
Perché non sali il diletto monte,	Come degnasti d'accedere al monte?
ch'è principio e cagion di tutta gioia?	Non sapei tu che qui è l'uom felice?
<i>Inferno</i> I, vv. 76-78	<i>Purgatorio</i> XXX, vv. 73-75.

Il non senso, anzi la contraddizione implicita nei versi appena citati dell'*Inferno* – se sono le fiere, e specialmente la lupa, a cacciare Dante pellegrino e a impedirgli l'uscita dalla selva, Virgilio non poteva dirgli: «Ma tu perché ritorni a tanta noia?» – ne rende forzata l'esposizione, al punto che il critico conclude:

E forse, che se sposizione sforzata si dee adattare a questi versi, se ne potrebbe adattare una così fatta. Ma tu perché ritorni a tanta noia, scoprendo Virgilio i pensieri di Dante che non erano altri che di levarsi di quella valle, e non di salire a quel monte di Beatrice: il che era un ritornare in quella valle. Adunque perché non sali, cioè perché non hai animo di salire, uscendo di qui al diletto monte, che è principio e cagione di tutta gioia, dove è l'uomo felice<sup>41</sup>.

Ci sarebbe una corrispondenza tra la riprensione che Virgilio fa a Dante e la riprensione che gli farà Beatrice nel Paradiso terrestre<sup>42</sup>. L'esegeta fa notare il significato vero delle fiere che non lasciavano partire il pellegrino: questi aveva corrotto la propria natura e seguiva l'esempio negativo degli altri. Dante poeta non distoglie lo sguardo dalla vita reale della propria patria e dai vizi che vi regnavano nei primissimi anni del Trecento: invidia, superbia e avarizia; non nasconde lo smarrimento morale di Dante personaggio in quella concreta e ben definita realtà geografica e storico-sociale. A differenza dei Cinquecentisti contemporanei, Castelvetro sa cogliere il peso che le tradizioni popolari e i proverbi hanno nel tessuto colto della *Commedia*; sa interpretare il senso del realismo della scrittura dantesca e darne opportune valutazioni estetiche. Il richiamo a proverbi plebei e a immagini popolari è frequente nella *Sposizione*. Accade, per esempio, a proposito di

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 19.

<sup>42</sup> Cfr. ivi, pp. 19-20.



«E temo ch'ello / non s'apparecchi a grattarmi la tigna»<sup>43</sup>, e a proposito del villanello che «*si batte l'anca*»<sup>44</sup>.

Sempre attento all'intima connessione del discorso poetico, Castelvetro coglie una contraddizione tra il significato del v. 63 di *Inferno* I: «chi per lungo silenzio pareo fioco», e quanto è detto in *Purgatorio* XXII, vv. 100-105 («“Costoro e Persio e io e altri assai”, / rispuose il duca mio, “siam, con quel Greco / che le Muse lattar più ch'altro mai, / nel primo cinghio del carcere cieco; / spesse fiate ragioniam del monte / che sempre ha le nutrici nostre seco”»)<sup>45</sup>. Trova non conveniente la risposta di Virgilio all'invocazione di aiuto da parte di Dante pellegrino.

Non è conveniente perché il poeta latino non dice come si trovi qui nella selva con Dante, né se lo voglia o non lo voglia aiutare, né se possa o non possa soccorrerlo. Infine spiega perché Virgilio non si può chiamare «ribellante» («perché io fui ribellante alla sua legge»):

Adunque se si dee domandar ribellante alla legge di dio alcuno  
bisogna che l'abbia sprezzata, e questi sarà o popolare devoto  
che non ubbidisce, o popolare non devoto che bestemmia o  
perseguita. Ma Virgilio non è niuno di questi, ma è di que' che  
non riconoscono il signore. Adunque propriamente non può  
dirsi ribellante<sup>46</sup>,

aggiungendo subito dopo che Dante non ha fatto bene a porre nel Limbo, «luogo luminoso e senza pena afflittiva», un bestemmiatore come Averroè che ha scritto contro Cristo, né tanto meno il Saladino, persecutore del popolo cristiano.

Andando oltre il canto I, nell'esemplificazione, mi sembra opportuno ricordare l'esposizione dei versi «ché sarebbero schivi, / perch'ei

---

<sup>43</sup> *Inferno* XXII, v. 93.

<sup>44</sup> *Inferno* XXIV, vv. 7-9.

<sup>45</sup> Cfr. *Sposizione*, p. 17, dove Castelvetro fa riferimento, ma non cita i versi del *Purgatorio*: «Ma non credo già che si discerna o alla vista o ancora alla voce che altri sia fioco, quando favella con voce men chiara, se ciò venga per lunga taciturnità, o per altro accidente come per infreddagione o per altro: sì che non posso approvare questo giudizio. Senza che contraddice a se stesso perciò che Virgilio di sotto dirà a Stazio che ragionano spesso delle muse tra loro poeti. Né lo scusa l'allegoria, intendendo che fosse fioco per lungo silenzio, cioè che per molti secoli non fosse stato inteso, e tacitamente vantandosi che egli solo dopo sì lungo tempo l'avesse fatto favellare ed inteso; perciò che l'allegoria non è da commendare, né da ricevere per buona dove il senso letterale non ha stato».

<sup>46</sup> Ivi, p. 28.

fur greci, forse del tuo detto» (XXVI, vv. 74-75):

[...] *perché ei fur greci forse sarebbero schifi del tuo detto*, nasce un dubbio, che non pare trovare soluzione, che appaghi il dubbioso. Se Ulisse e Diomede sono schifi del detto di Dante, ciò è, se non si muovono per lui a rispondergli, per essere greci: o non si muovono per rispetto che egli è italiano; e non si debbono muovere per Virgilio, che similmente è italiano; o non si muovono perché non degnano altro linguaggio che il greco, il quale non sa Dante; ma perché si deono muovere per Virgilio, il quale, quantunque sapesse il linguaggio greco, non di meno non parlò loro greco, anzi lombardo, dicendo il Conte Guido da Montefeltro: *O tu, che parlavi mo Lombardo, / dicendo: ista ten va, più non t'aizzo?* Ancora che per risposta si potessero imaginare molte cose, come che Dante fosse disceso da' Romani, come si disse di sopra, e Virgilio da' Greci, cioè da coloro, che tennero compagnia a Manto errante per lo mondo, e che perciò si muovessero essi per Virgilio e non per Dante, o pure che Virgilio parlasse greco, quantunque parlasse [lombardo] alla fine in licenziando Ulisse, non di meno io stimo che Dante non abbia domandati greci Ulisse e Diomede, non per cagione della nazione, ma per cagione dell'antichità, perciò che fu prima lo 'mperio de' greci e la loro grandezza, che quello de' Romani, e che prenda greci per antichi; perciòchè con niuno antico, o greco, o romano, o d'altra nazione, non ragiona mai Dante, ma solamente con moderni; e forse, quando Virgilio dirà del conte Guido da Montefeltro: *Parla tu, questo è latino* volle dire: questi è moderno. E la cagione può essere che Dante non mostra di sapere l'istorie antiche, né le dottrine degli antichi, come sapeva Virgilio<sup>47</sup>.

5. Nella *Sposizione* non mancano casi di interpretazioni sbagliate. In *Inferno* I, invece della lezione «pien di sonno», che tutte le stampe e tutti i codici approvano, Castelvetro legge «pien di sogno» («modo affatto lontano da schiettezza e proprietà di linguaggio», scrive Franciosi)<sup>48</sup>:

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 344.

<sup>48</sup> Cfr. il saggio introduttivo *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, cit., p. XXII.

Io non so ben ridir com'ì' v'in-	Io non so ben ridir come v'entrai,
[traì,	tanto ero pien di sogno in su quel
tant'era pien di sonno a quel	Pien di sonno...
[punto	[punto,
che la verace via abbandonai.	che la verace via abbandonai.

*Vulgata*                      Edizione Aldina    Castelvetro, *Sposizione*

accompagnando la scelta della lezione con questo commento:

Seguita narrando e dichiarando perché abbia detto *mi ritrovai*, cioè perché, dormendo e sognando, smarrii la via diritta. I sogni sono le speranze di questo mondo o ancora le grandezze del mondo, alle quali Dante attendeva; e le quali, come i sogni, desto l'uomo, riescono vani, così, ravedendosi l'uomo o ancora non ravedendosi, dopo picciolo tempo o per morte o per altro riescono vane<sup>49</sup>.

Stranamente considera «arnie», ovvero «alveari», di *Inf.* XVI, v. 3, sinonimo di «pecchie» («Questa voce *Arnie* per pecchie è usata da Pietro Crescenzo nel libro XII dell'*agricoltura*»)<sup>50</sup>; e, sempre impropriamente, spiega «se l'altre volte sì poco ti costa» con «se acquisterai sì poco odio»<sup>51</sup>, e ancora spiega la voce «si soffolge» di *Inf.* XXIX, v. 5 («Perché la vista tua pur si soffolge / la giù?») con «risplende», forse per una lontana somiglianza di suono con *subfulgere*:

[...] risplende, e dirizza i raggi visivi solamente tra l'ombre fetide, e non altrove, non facendo conto di volergli rivoltare altrove, né di rimuovergli di qui?<sup>52</sup>.

Alcuni errori si possono spiegare con l'eccessiva fiducia nel proprio acume critico e nel proprio giudizio. Sicuro della sua interpretazione, Castelvetro propone varianti anche quando non è necessario, e le difende accanitamente. Per esempio al v. 30 del canto III dell'*Inferno*:

---

<sup>49</sup> *Sposizione*, p. 9.

<sup>50</sup> Cristoforo Landino commentava: «Era adunque arrivato alla estremità del cerchio, dove l'acqua cadea ne l'altro giro, e facea tal romore quale è il rombo, ciò è il confuso strepito, il quale fanno l'arnie, ciò è e' vasi dove sono le api o vero pecchie».

<sup>51</sup> «*Se l'altre volte sì poco ti costa*, cioè se acquisterai sì poco odio in satifare altrui, rispondendo la verità con sodisfazione altrui» (cfr. *Sposizione*, pp. 211-212).

<sup>52</sup> *Sposizione*, p. 396.

come la rena quando	come la rena quando al	come la rena, quando a
[turbo spira	[turbo spira	[turbo spira
<i>Vulgata</i>	Edizione Aldina	Castelvetro, <i>Sposizione</i>

per quanto la sua difesa a pag. 51 della *Sposizione* possa sembrare convincente:

*quando a turbo spira.* Ma [non] è da dire quando la rena spira, ma quando spira, cioè fa vento e venta a turbo, perciocchè il vento trae distesamente, e trae ancora in sé stesso come *caecias*, e trae in giro, che si dice *a turbo* dalla forma ritonda e puntata del turbine, stornamento di legno, col quale, facendolo girare, i fanciulli si trastullano<sup>53</sup>;

oppure quando propone con perentorietà, ma senza autorità, la variante «voltando i piè» al posto di «voltando pesi» al v. 27 del canto VII, preoccupandosi eccessivamente della precisione del senso letterale che soffoca l'intuizione lirica, se non altera persino l'intenzione del Poeta:

Qui vid'io gente più ch'altrove	Qui vidi io gente, più che altrove
[troppa,	[troppa,
e d'una parte e d'altra,	e d'una parte, e d'altra con
[con grand'urli,	[grandi urli
voltando pesi per forza di	voltando i piè, sì per forza di
[poppa.	[poppa
Percotëansi 'ncontro...	percotevansi incontro...
<i>Vulgata</i>	Ed. Aldina      Castelvetro, <i>Sposizione</i>

Questo è il sentimento: Vidi gente e d'una parte e d'altra con grandi urli voltando i piè, ed è da leggere *I piè, sì*, in guisa per forza di poppa si percotevano incontro. Ora non è da leggere Pesi, perciocchè Pesi non vengono a dir nulla se non hanno per giunta, o piombi, o sassi, o simili materie pesanti, né si fa menzione di questi pesi quando si fa menzione della pena di costoro, né qui, né altrove; la quale non è altro che l'urtare l'uno contro l'altro e 'l villaneggiare<sup>54</sup>;

o ancora la variante «cenni» (al posto di «segni») al v. 91 del canto

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 51.

<sup>54</sup> Ivi, p. 96.

## XVIII:

ivi con segni e con parole or-

[nate

Isifile ingannò...

*Vulgata*

ivi con segni e con parole or-

[nate

Isifile ingannò...

Edizione Aldina

ivi con cenni e con parole or-

[nate

Isifile ingannò...

Castelvetro, *Sposizione*

giustificando e difendendo la voce «cenni», che è una scelta anche questa senza autorità perché non confortata da codice o stampa:

*Ivi con segni e con parole ornate.* Io credo che *segni* sia errore e voglia essere scritto *cenni*. Petrarca: “Io, ch’avrei giurato / difendermi da uom coperto d’armi, / con cenni e con parole fui legato”. Chiama adunque cenni gli atti affettuosi e fingenti amore<sup>55</sup>.

6. Se pochi sono gli errori o abbagli, molti sono i casi in cui Castelvetro si manifesta ipercritico poco benevolo, quasi irriverente verso Dante. Nel canto XVII dell’*Inferno* considera «vana» e non appropriata l’allegoria di Gerione, opponendosi con fermezza a tutti gli espositori che avevano commentato positivamente l’allegoria dantesca. Nell’esordio del Commento afferma che nessun poeta o storico ha detto di Gerione quanto dice Dante, e che tutto «è una vanità». L’allegoria della frode (Gerione è figura della frode) sarebbe mal costruita, mal realizzata, perché non si può passare all’allegoria «senza mezzo della lettera e di figura, che non sia, e non sia licito ad immaginarsi»<sup>56</sup>. Fedele alla sua teoria che considera fondamentali nell’arte la componente razionale e la credibilità, Castelvetro difende la veridicità e la logicità della creazione poetica, la verosimiglianza del senso letterale, sul quale si deve fondare l’allegoria poetica:

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 233.

<sup>56</sup> Vincenzo Borghini, invece, valutò appropriata e poetica l’allegoria di Gerione, descrizione «ingegnosa» della Frode. Cfr. le *Osservazioni sopra le bellezze notate ne’ canti dell’Inferno XVII-XVIII (Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri, a cura di Ottavio Gigli, Firenze, Le Monnier 1855).*

[...] Se Gerione è assegnato a questo *Burratto* alla guardia, o per portinaio, o per altro, come *passa monti e rompe mura ed armi* e come *appuzza tutto il mondo*? Se vola, può passare i monti, cioè soperchiargli come fanno gli altri uccelli, né ha cosa di più che s'abbiano molti altri animali, e se ha piedi o serpeggia, ancora gli può passare. Ma se per passare intendiamo forare, come fece Xerse il monte Ato, io saprei volentieri quali monti abbia forati, sì come saprei volentieri quali mura, come fa la bombarda o la fulmine, abbia rotte, e quali armi similmente abbia rotte, essendo stato vinto da Ercole e privato delle sue vacche. E saprei ancora volentieri quale sia questo puzzo, col quale appuzza tutto il mondo, acciochè potessimo fondare sopra questo l'allegoria, e mostrare che la frode opera le cose che paiono impossibili<sup>57</sup>.

Inoltre non sa spiegarsi come sia tanto «sozza» l'immagine della frode, se prima la faccia di Gerione è presentata come faccia di uomo giusto.

Senza alcuna incertezza Castelvetro condanna due similitudini che sono tra le più belle del poema: quella della febbre quartana e quella dell'arsenale di Venezia. A proposito della prima («Quale è colui, c'ha sì presso il riprezzo / de la quartana, c'ha già l'unghie smorte, / e triema tutto, pur guardando il rezzo [...]»)<sup>58</sup> ha da dire che la comparazione doveva essere posta prima, subito dopo le parole di Virgilio: «Io parlerò con questo, / che ne conceda i suoi omeri forti» (vv. 41-42); poi aggiunge che la stessa «comperazione non è a tempo, perciòché la paura nasce in Dante dopo le parole dette e non innanzi, ed il *riprezzo* nasce nel quartanario prima che la febbre gli sia sopravvenuta», evocando il sonetto *L'ultimo, lasso...* del Petrarca, per un confronto a favore dell'Autore dei *Rerum vulgarium fragmenta* per il migliore uso della medesima similitudine:

Quanto fece meglio il Petrarca, che usò la predetta comperazione in significar danno non ancora sopravvenuto nel sonetto *L'ultimo, lasso*, etc: "Quale ha già i nervi, e i polsi e i pensier egri, / cui domestica febre assalir suole, etc"<sup>59</sup>.

Questa chiosa è una prova del difetto di minuziosità nell'esposizione di Castelvetro, della eccessiva penetrazione critica che gli fa

---

<sup>57</sup> *Sposizione*, pp. 218-219.

<sup>58</sup> *Inferno* XVII, vv. 85 sgg.

<sup>59</sup> Cfr. *Sposizione*, pp. 222-223.

perdere il gusto della poesia e non gli fa cogliere l'intuizione lirica. Spesso accade che con faticosa diligenza cerca ogni minimo particolare del concetto o immagine o similitudine che gli è dinanzi, per cui non riesce a vedere nella sua unità la rappresentazione dantesca, né a sentire la ricca umanità diffusa nel poema. La sua attenzione si smarrisce nei particolari ed egli resta imprigionato nell'ambito della parola o dell'analisi grammaticale e sintattica. Il difetto, o limite che si voglia dire, è che spesso assottiglia troppo la speculazione nell'esegesi del testo.

Non è minore la pignoleria di Castelvetro nel «dechiare» la similitudine con la quale si apre il canto XXI («Quale ne l'arzanà de' Viniziani / bolle d'inverno la tenace pece [...]»), sottolineando che «maggiore è la giunta che la derrata di questa comperazione; perciòchè, non facendo bisogno a Dante se non della pece dell'arzanà, ha compreso ancora nella comperazione il fare delle navi nuove, il far de' remi, il ristoppare e 'l battere e 'l far sarte e vele: le quali cose non hanno da far con la pece, se non che si fanno in quel luogo ed in quel tempo, dove e quando la pece bolle»<sup>60</sup>. In effetti a Castelvetro sfugge che la preoccupazione di Dante è di rendere, più che la pece, il continuo e caotico affaccendarsi dei diavoli «arruncigliatori». Chiama ancora «detto smoderato» il verso «sì che pareva che l'aer ne temesse» (I, v. 48), ricordando al lettore:

Si suole in proverbio dire il contrario, come: Io temo dell'aere stesso non che d'altro. Boccaccio: "Il quale era sì geloso che temea dell'aere stesso". Adunque, se quelle cose, che non hanno apparenza, dimostrano paura d'alcuna cosa, bene si dee manifestare la paura in quelle che hanno apparenza visibile come negli uomini e negli animali. Si può ancora dire, che pareva che l'aer ne temesse, tremando per la furiosa ed impetuosa mossa del liono, o s'infoscasse per lo soffiare che faceva il liono<sup>61</sup>.

Molte valutazioni negative sono dovute alla preoccupazione esagerata di giudicare e di censurare imprecisioni e/o improprietà, incoerenze di ogni genere. Il Modenese chiama «sciocca» la «misteriosa trasformazione vicendevole» del serpente in uomo e dell'uomo in serpente immaginata da Dante in *Inferno* XXV; e con uno sfogo incontrollato arriva a dire che, poiché Dante «mostra di non

---

60 Cfr. *ivi*, pp. 268-269.

61 *Ivi*, p. 14.

sapere poesia, vada ad imparare»<sup>62</sup>. Nella *Sposizione della Poetica* invece – ricorda in una nota Franciosi – Castelvetro «approva questa trasformazione dantesca, e se ne giova come esempio a dichiarare il precetto aristotelico»<sup>63</sup>. Ancora nel Commento della *Commedia*, il critico confessa di non sapersi spiegare perché Dante faccia in modo che il serpente trafigga Buoso nell'ombelico, piuttosto che in altra parte del corpo, perché il fumo esca dalla ferita fatta a Buoso e dalla bocca del serpente, e perché ancora «questi fumi si incontrino per fare questa vicendevole trasmutazione». Non riesce a spiegarsi neppure perché Buoso trafitto non dicesse nulla ma sbadigliasse; infine trova fuori luogo l'esortazione dantesca («*Taccia Lucano...*» e «*taccia Ovidio...*»). Insomma, rifiuta parecchie «stranezze» del canto delle trasformazioni (*Inf.* XXV, vv. 9 sgg.). Tuttavia il Commento di Castelvetro segue passo passo e traduce in una bella prosa la contemporanea trasformazione del serpente in uomo (Francesco Cavalcante) e dell'uomo in serpente (Buoso degli Abati)<sup>64</sup>.

Notevole è pure lo sforzo di fare chiarezza nel commento dei versi «Quella, che con sette teste nacque, / e da le dieci corna ebbe argomento / finché virtute al suo marito piacque» (XIX, vv. 109-111), dove Castelvetro non solo ritiene che Dante non ha inteso le parole del cap. XVII dell'*Apocalissi* (per aver «attribuito le sette teste e le dieci corna alla donna, che sono della bestia») e cerca di spiegare, da grammatico, l'errore del Poeta<sup>65</sup>, ma accusa anche di «incostanza la dottrina» dell'Autore della *Commedia*, ricordando che questi nel canto XXXII del *Purgatorio*, a proposito della medesima visione, attribuisce le sette teste e le dieci corna alla bestia e non alla donna. Infine aggiunge, come ulteriore elemento dell'incongruenza, che Dante intende per le sette teste e per le dieci corna «cose buone» nell'*Inferno* e «cose ree» nel *Purgatorio*<sup>66</sup>.

---

62 Ivi, p. 332. Al contrario di Castelvetro, Giovan Battista Gelli ritiene che Dante abbia usato «grande scienza, grande dottrina e grande arte», fin dall'inizio della descrizione delle trasformazioni, «ne l'usare termini proprii, e procedere secondo l'ordine e le regole della filosofia naturale, e ancora nel descrivere la fine di quelle» (cfr. *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, cit., vol. II, *Lettura nona* - lezione ottava, p. 509).

63 Cfr. Introduzione: *Di Lodovico Castelvetro come espositore della Divina Commedia*, p. XXVIII.

64 Cfr. *Sposizione*, pp. 328-332.

65 «[...] né si possono attribuire se non alla bestia; la quale in greco è di sesso neutro [...]: ancora che in latin, essendo la donna e la bestia femminili di sesso, abbia potuto dar cagione a Dante d'incappare in questo errore, avendo creduto che *Habentem capita septem et cornua decem* si possa così rapportare a *Mulierem* come a *Bestiam* [...]».

66 Cfr. *Sposizione*, p. 249.



7. Concludo che la *Sposizione*, sostenuta da motivi teorici, rappresenta la fase della maturità critica di Castelvetro, alla quale il Commentatore arrivava dopo l'esercizio delle chiose. Ormai l'intransigente razionalista affianca al metodo aristotelico di indagine l'interesse per i nuovi metodi di visualizzazione. Nelle sue mani gli strumenti letterari (la dichiarazione letterale) e quelli visivi sono volti non a descrivere ma a visualizzare la struttura filosofica del testo dantesco, a ricostruirne l'insieme, a cogliere la logica narrativa della creazione poetica, la rete dei nessi e delle corrispondenze all'interno della *dispositio*. Il lucido e rigoroso procedere, supportato dallo schema visivo, permette a Castelvetro di controllare la locuzione e i meccanismi creativi, ovvero le articolazioni retoriche e poetiche della *Commedia*, di cogliere le carenze o le improprietà dei canti e dei versi analizzati, alimentando «la scienza del perché»<sup>67</sup>. Entusiasta di comunicare la struttura del proprio processo conoscitivo e critico, il diagramma delle Malebolge gli appare uno strumento di comunicazione utile, un mezzo efficace per rendere sensibile e visibile la complessa realtà intellettuale dell'opera dantesca.

La *Sposizione* fu scritta in condizioni difficili e senza la disponibilità dei libri indispensabili per un lavoro del genere, come rivela l'Autore stesso a proposito del verso 108 («ove Ercole segnò li suoi riguardi») del canto XXVI dell'*Inferno*: «[...] ma per aventura Ercole gli segnò, non per questo, ma per dimostrare che fosse pervenuto in fin là, ed è da vedere Diodoro Siciliano; che qui non ho libro»<sup>68</sup>. E, nonostante la brusca interruzione, il Commento di Castelvetro resta una testimonianza assai valida, fondante, di un'interpretazione intesa a veder chiaro per capire bene, a comprendere la lettera per discutere razionalmente la struttura e il contenuto del poema di Dante.

Il critico modenese mostra un'ampia conoscenza della *Commedia* e degli antichi Commenti. La padronanza delle lingue antiche e moderne, della grammatica e del lessico consentiva a Castelvetro l'intelligenza della scrittura letteraria dantesca, di singole parole e di interi costrutti, e quindi la comparazione di forme letterarie all'interno del poema e di espressioni affini di Dante e di Virgilio<sup>69</sup>, e ancora di

---

<sup>67</sup> Cfr. il commento della *Rhetorica ad Erennio*, Modena, Andrea e Girolamo eredi del Cassini 1653, p. 28.

<sup>68</sup> *Sposizione*, p. 347.

<sup>69</sup> Cita Virgilio a proposito del «lago del cor»: «Et fluctu assurgens, Benace, marino», citazione non corretta e non intera da *Georg.* II, v. 160 («Fluctibus et fremitu assurgens, Benace, marino»). Cita dall'*Eneide* I, v. 52, a proposito del verso «E quanto a dir qual era è cosa dura» («Alcuni testi leggono *Ahi quanto* ecc.; ma si può ancora leggere *E quanto* ecc. e sta come quello di Virgilio: "Et quisquam supplex numen Junonis adoret"»); dall'*Eneide* II, v. 557, commentando il verso *ch'è in questo troncone* (*Inf.*

Dante e Petrarca. Molte sono le citazioni che l'espositore veronese fa da Virgilio e molte quelle da Petrarca, mentre continua a individuare le riprese petrarchesche dalla lingua letteraria di Dante, ampiamente illustrate nel Commento al Petrarca. Il risultato è che Castelvetro attribuisce a Dante uno spazio maggiore – rispetto alla posizione di Pietro Bembo – nel sistema linguistico-letterario del Cinquecento. Del resto alla fine della *Poetica* Castelvetro classifica la *Commedia* «poema grande e magnifico» e il suo Autore tanto grande da «essere sopra posto al Petrarca».

Il difetto o limite principale della *Sposizione* è che il Commentatore, condizionato eccessivamente dall'esigenza di “discernere” (lo *scrutinium*), finisce spesso per sovrapporsi e contrapporsi al testo che sta esponendo, rifiutando o sminuendo o adattando tutto ciò che è slancio fantastico e, pertanto, risulta estraneo ad un'analisi tutta razionale, di matematica precisione. Eppure, più di tutti gli altri commentatori aristotelici, Castelvetro sentì la necessità di un'interpretazione fedele e chiara del testo, avvertì l'urgenza di considerare in modo nuovo il rapporto tra *cogitatio* e *fictio*, tra poesia e critica.

Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”

---

XXVIII, v. 141): «Così appella busto senza capo, come Virgilio: “Jacet ingens litore truncus”».



**IL TORCOLIERE** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"  
finito di stampare nel mese di Dicembre 2011